

## AZ OSZTRÁK BAROKKFESTŐK MŰVEIHEZ

A Magyarországon is működött, nagy osztrák barokkfestők *œuvrekatalógusa* még megközelítően sem teljes. Ha valahol, úgy itt még bizonynyal nem jött el a szintézisek hön áhított ideje, mert aligha engedhető meg az «utolsó szó» kimondása addig, míg napról-napra olyan, eddig ismeretlen művek kerülnek napvilágra, melyek új és lényeges jellemvonásokkal gazdagítják nemcsak az egyes művészek, hanem ennek az egész művészettörténeti korszaknak rajzát is. Néhány adalék álljon itt, mint egy-egy tégl a mindenekelőtt szükséges, nagy rekonstrukciós munkához.

Martin Altomonte festménye, mely Szent Andrást a vesztőhelyen, a kereszt láttára letérdelve ábrázolja, a budapesti Szépművészeti Múzeum egyik 1923. évi szerzeménye. (XIII. tábla.) A kép vászonra van festve, méretei: m. 100 cm, sz. 78 cm. s az alsó bal sarokban a következő szignatúra olvasható: «Martin[us] Altomonte fe: 1735».<sup>1</sup>

Mint Altomonténál rendszeren, a kékesszürke, olajzöld és rózsás árnyalatok hármas összhangja uralkodik. A formai kompozíció hatalmas, átlóirányú menetét hatásosan támogatja a színek fokozatos és szintén átlóirányú leépítése, az előtér bal sarkának nehéz, telített kék, cinnóber és barnássárgájából a középső három főalak halványzöld, vajsárga és lazacszínű színértékein át a jobb háttérben felbukkanó csoport hűvös-ezüstös halványságáig. Bár a két nő alakjának a képegészben való lehorgonyzása nem teljesen sikerült s kisebb rajzbeli bizonytalanságok is találhatók (pl. a szentnek és a fiatal nőnek jobbkarja), az üde színesség, a lendületesség és a technika szabadsága, pasztóztatása a festményt az idősebb Altomonte egyik kiválóbb és jellegzetes alkotásává avatják.

Ámbár a mesternek nagyon is előrehaladott korszakából származik, mindazonáltal különösen határozottan tünteti fel azokat a szálakat, melyek Altomontét szülőföldjének, Itáliának mű-

vészetéhez fűzik. Maga az ábrázolt tárgy a seicento olasz festőiskoláinak legkedveltebb témái közé tartozott, a formai koncepció kiinduló pontja pedig kétségtelenül Carlo Maratti egyik kompozíciója volt. Mellékes, hogy vajjon egy rajz, melyet Altomonte még olaszországi tanulóévei idején készített Maratti Rómában volt képéről, avagy pedig, amint valószínűbb, e kép után készült



CARLO MARATTI: Szt. András a vesztőhelyen.

Joh. Jacob Frey metszete.

*Carlo Maratti: St. Andreas auf dem Richtplatze.*

*Kupferstich von Joh. Jacob Frey.*

metszet (l. az ábrát) szolgált-e mintaképül.<sup>2</sup> Ugyancsak Maratti egy másik festményének részlete adott példát a baloldali előtér csoportjához.<sup>3</sup> Mindenesetre meglepő, hogy nem a fiatalkori művek s nem is az 1724-ből való linzi oltárképek, amint Klaus monografiája állítja,<sup>4</sup> hanem a művész hetvenhatodik életében festett képe az, mely legerősebben emlékeztet a különben is oly nagy hatást kifejtő Maratti művészetére.

De a két mester fogalmazása közötti egyezéseknél sokkalta



fontosabbak azok a mélyreható eltérések, melyek Altomonte képét nemcsak formai sajátságokban, hanem lelki beállításában is elválasztják a XVII. század olasz Ráfael-követőinek szellemétől. Nemcsak a kép formátuma változott és az átlóirányú tendencia lett hevesebb és szembeszökőbb. A nők csoportjának beiktatása bizonyos genreszerű, népies hangulat bevonásával járt együtt. A három főalakról eltűnt Maratti felfogásmódjának komolysága, drámai szereplőinek heroikus fanatizmusa és vadsága. A formai koncentráció elvének feladásával Altomonte a pszichikai hangsúlyokat is megosztja és lefokozza; alakjai idegesebbek és érzelmesebbek. A «maniera grande» szigorú, monumentális formai szerkesztése nála elveszti egyeduralkodó jelentőségét s tág szerepkört enged a sokszor nőies jellegű színtantáziának, a nyugtalan, viharos fény- és árnyékhatásoknak. Nem lehet tanulságosabb példát találni annak illusztrálására, miként lett a római seicento formakultúráján nevedezett Altomontéból katexochén osztrák művész, mik voltak azok az elvi eltérések, melyek ehhez az átlényegüléshez szükségesek voltak s általában, milyen átértékelések útján ömlik egyik nép formakincse a másikéba.

Ikonográfiai tekintetben ritkaságszámba megy Daniel Granak az a hatalmas oltárképe, mely Szt. Miklós egyik csodáját ábrázolja s amely Bécsben egykor a Schwarzspanionerkircheben volt, jelenleg pedig a Minorita-templom jobb oldalhajójának falát díszíti. Egy keleti fejedelem lakomája fölött megjelenik a légben az őszszakállú püspök alakja s magához emeli azt a kis apródot, akit fogolyként tartottak az udvarnál s aki éppen most tálcán italt készült átnyújtani urának. A csodálkozó és megrettent előkelők köréből a tovaszálló szent a fiút szüleihez viszi.<sup>5</sup> Az osztrák barokk festészet körében e tárgynak még csak egyetlen egy, és pedig későbbi, Grantól azonban egészen független feldolgozását találjuk az északtiroli Mutters plébániatemplomában, Josef Zollernak egyik 1759-ben festett mennyezetfreskóján.<sup>6</sup>

A bécsi Minorita-templom képe elsősorban azért bír fontossággal, mert határozott világot vet Gran művészetének kezdeteire. Az osztrák barokk festészetnek ez a vezetőegyenisége nemcsak stílusában köszön sokat a XVII. századi nápolyi festészetnek, hanem ikonográfiailag is oda nyúl vissza. Luca Giordanonak ilyen tárgyú oltárképe, a nápolyi S. Brigida-templomban, 1655-ben keletkezett s Gran mesterei közül az, aki reá legmélyebb hatással volt,



Francesco Solimena, ugyanezt a jelenetet festette meg a nápolyi S. Nicola alla Carità-templomban.<sup>7</sup> Ami a formai kölcsönvételt illeti, Gran a maga nagy festményének két előtéri, térdelő alakját szószerint vette át Solimenának egy másik képéről, mely Salamont és Sába királynőjét ábrázolja s jellenleg a turini képtár lépcsőházában függ (617. sz.)

Talán éppen a tárgy szokatlansága készítette a művészt arra, hogy tanulmányok egész sorával készítse elő kompozícióját. A bécsi Artaria-gyűjtemény több rajzát őrzi, melyek jól szemléltetik a koncepció lassú kialakulását; kisméretű olajfestmények maradtak fenn az alsóausztiai Geras-kolostorban, Grácban Edmund Attems gróf tulajdonában, Seitenstetten kolostorában és Magyarországon a pannonhalmi főapátságban.<sup>8</sup> Ezek közül a gerasi példány mindenesetre sajátkezü előkészítő vázlat; a másik háromnak helyét a láncolatban talán csak akkor lehetne egész határozottsággal megállapítani, ha egy szerencsés alkalommal egymás mellé állíthatnók őket. Valószínű, hogy közülük egyik vagy másik utólagos variánsnak, a nagy oltárkép redukciójának bizonyulna. Annyi kétségtelen, hogy a gráci példány áll legközelebb a bécsi nagy festményhez, már csak azért is, mert az alakokat csaknem teljes számmal szerepelteti. A pannonhalmi példány (m. 78·5 cm, sz. 48 cm, XIV. tábla) erősen sötétre és komolyra fordítja a Minorita-templom képeének enyhe össztónusát; tartalmilag is összevon, amennyiben több, életképszerű mellékalakot elhagy s végül kidolgozottságával sem kelti az előkészítő színvázlatok üde benyomását. Idegen kéztől származó variánsra mindazonáltal nem gondolunk. A XVIII. század olasz és osztrák festőinél nem egyszer előfordul, hogy nagyméretű képeik *után* sajátkezüleg készítenek kisebbített és leegyszerűsített példányokat.<sup>9</sup> Nézetünk szerint a gráci és a pannonhalmi képek előtt ilyenekkel állunk szemben. Kétségtelen, hogy Gran nagy oltárképe már csak tárgyának szokatlansága folytán is a maga idejében nem közönséges feltűnést és érdeklődést váltott ki; ennek tulajdonítandó elsősorban a kisméretű példányok keletkezése, továbbá Jakob Schmutzernak egy nagy másolatrajza az előtér jobb sarkában térdelő szolgák — éppen a Solimenától kölcsönzött részlet — után, amely lap az Esterházy-féle rajzgyűjteménnyel együtt került a budapesti Szépművészeti Múzeum grafikai osztályába (E. 21. 25.).

Az a két kis színvázlat, melyet a pannonhalmi főapátság kép-



tára Anton Franz Maulbertschtól öríz, Mária látogatása (m. 38·5 cm, sz. 21·5 cm) és Szt. Ferenc elragadtatása (m. 40 cm, sz. 21·5 cm, XV. tábla), meglehetősen elűt a mesternek minden eddig ismert vázlatától. Talán kételyek is ébredhetnének a művész megnevezése ellen, ha a szerzőséget nem tulajdonítaná Maulbertschnek nemcsak egy megbízható hagyomány, hanem Johann Gottfried Haidnak a Szt. Ferenc-kép után készült mezzotinto-lapja is, melyen kifejezetten ez áll: «Anton Maulpertsch pinx». Bár méreteik nem teljesen egyeznek, feltétlenül ugyanazon idő termései s a művész valószínűleg egyazon hely számára is szánta őket, mint oltárképek előkészítőit. Főleg a típusok újszerűek és meglepő az általában derűs és ragyogó színek aránylag híg és szinte zománcszerű kezelése. Az itt reprodukált képen barnásszürke barlangban, balra fordulva, lábait a törzshöz húzva, sziklán ül Szt. Ferenc; fejét felénk fordítja s elragadtatással tekint fel jobbra, miközben kezeit mellén összekulcsolja. Kámzsája teabarna. A sziklán, melyhez támaszkodik, nyitott könyv van feltámasztva. A bal felső sarokból, kis kerubfejek kíséretében angyal száll alá, mély kék és változatos rózsaszínű, lobogó lepellel. Határozott különállásuk mellett is a két kis festmény stílusa leginkább a kremsieri és schwechati freskóművekhez készült színvázlatokkal áll rokonságban — v. ö. Szt. Ferenc arctípusát a bécsi Barokkmúzeum 127. sz. képének középső alakjával — s nem kockáztatunk nagy időbeli tévedést, ha ezek alapján az 1760 és 1765 közötti időre datáljuk őket. Ezután nincs már nagy fontossága annak a terminus ante quemnek, melyet az imént említett mezzotinto mesterének, J. G. Haidnak halála éve képvisel (1776). Koloritbeli sajátásaiban két képünk megegyezik Maulbertsch festményeinek egy szorosan összetartozó csoportjával, melynek eddig ismert tagjai a bécsi Barokkmúzeumban és a majnafrankfurti Städel-intézetben vannak s amelyek csupa mitológiai és allagorikus tárgyat dolgoznak fel.<sup>10</sup> Ezek keletkezési ideje is a század hatvanas évtizedére esik. Ez évtized Maulbertschének az a találó jellemzése, melyet újabban Otto Benesch adott, kiemelve a világos tónusú festés kialakulásában a Pittonihoz való igazodás fontos szerepét, teljesen ráillik a két pannonthalmi vázlatra.<sup>11</sup>

Ugyancsak Pannonthalmán, a főapáti lakosztályban található Maulbertsch egy további színvázlata, megint «Mária látogatása» (m. 92 cm, sz. 48·5 cm. XVI. tábla). Mint vázlat készült a



váci székesegyház főoltárfalának freskójához, mellyel együtt keletkezését a 70-es évek közepére tehetjük.<sup>12</sup> A falfestményt jelenleg a kremsi Schmidtnak az az utólag beállított hatalmas olajfestménye, Krisztus a kereszten, takarja el, mely Schmidt tanítványának, Haubenstrickernek rézkarcáról általánosan ismeretes. A vázlat színei, melyek között kék, vörös és fehér uralkodik, fojtottabbak, mélyebben égők, mint az előbb említett két színvázlaton; formakezelése szabadabb, felfogásmódja patétikusabb.

Maulbertsch negyedik színvázlata, melyről itt megemlékezünk, a Szt. Háromság dicsősége (m. 62·8 cm, sz. 33·5 cm. XVI. tábla), nem egészen ismeretlen az irodalomban. 1916-ban F. v. Amerling műgyűjteményének bécsi aukcióján D. Gran (!) neve alatt szerepelt.<sup>13</sup> Onnan került Budapestre jelenlegi tulajdonosához, Glück Frigyes kormányfőtanácsoshoz, kinek gazdag és művészettörténeti szempontból is értékes gyűjteményében Johann Ev. Holzernek van tulajdonítva. Véleményünk szerint mindkét attribúció téves — az első egyenesen érthetetlen — s ami előttünk áll, nem más, mint Maulbertsch művészetének egy kiváltságosan nagyszerű gyöngye. A jóval korábbi tiroli-bajor mesternek azért lehetett ezideig tulajdonítani, mert feltűnő testvéri rokonságot mutat a merani Museo Civicoban lévő színvázlatokkal, melyek ott Holzer neve alatt szerepelnek. Tizenhat darab csakugyan ettől az érdekes festőtől származik, két grisaille-vázlat azonban minden kétséget kizáróan Maulbertsch műve. Mióta ez utóbbiak közül egyikről,<sup>14</sup> mely a budapesti vázlattal épen rokon tárgyat ábrázol, megállapítottam, hogy az Maulbertschnek egyik, 1772 és 1781 között a győri székesegyház jobb oldalhajójában festett mennyezetfreskójához készült,<sup>15</sup> nem lehet többé kétség az iránt, hogy a Glück-gyűjtemény színvázlata szintén a nagy osztrák mester alkotása. Inkább későbbi munka, mint a merani múzeum említett olajvázlata s több sajáttságban egyezik a szombathelyi freskóműhöz készült egyik színvázlattal, az Angyali üdvözléssel.<sup>16</sup> A benne valóra váltott színfantázia üde bája, intenzitása és finomsága meghazudtol minden leírást; ebben él és lüktet az egész koncepció, minden formalisztikus elem elmerül benne, izzó köddé foszlik s a szédületes technikai bravúr, mint valami teljesen magától értetődő mozzanat, csak másodsorban emelkedik a szemlélő öntudatába. A halványzsürke felhők közül kivillanó színek, Krisztus leplének nevető rózsaszíne, az angyalok leplének szürkéssárgája, kékje,



barnássárgája és barnásvöröse, valamint az inkarnátban a sok szürke és sárga árnyalat, egyetlen opalizáló, mozgalmas atmoszférában olvad össze.<sup>17</sup> Külön kell megemlíteni az Úr alakjának tüneményes megfestését, mely néhány ecsetvonással, szinte csak szürke és sárga grisailleban odavetve, egyike a kép legmélyebben átérzett részleteinek. Mit jelenthet e mellett, hogy Krisztus alakja, tisztán formailag tekintve, nem teljesen átmodellált és kissé merev! Az ecsetkezelés távolról sem olyan nagyvonalú, nagy foltokban dolgozó, mint az első pillanat elhiteti; közlelről tekintve kitűnik, hogy az inkarnátban szinte pontozó modorba megy át.

Vinzenz Fischernek két képét mutatjuk be ez alkalommal, melyek szintén Bécsből kerültek budapesti magántulajdonba. Az egyiken közülük (m. 96,5, sz. 70 cm. XVII. tábla) a következő szignatúra áll: «V. Fischer fecit 1791». Ugyanazt a tárgyat, a Keresztrefeszítést ábrázolja, melyet a művész már nagy méretben és monumentálisabb szellemben megfestett a budai Szt. Zsigmond-kápolna főoltárképéül.<sup>18</sup> A zöldesszürke háttér előtt sablonos kiélezettséggel van szembeállítva Krisztus inkarnátjának szürkéssárgája és a két lator alakjának olajbarnája. Az alsó alakok szürkésbarna alaptónusából csak két élénkebb színfolt válik ki: János ruhájának tompított cinnóbere és Mária köpenyének zöldeskékje. A kép sem formai kompozícióban, sem színezésben, sem pedig a felfogás mikéntjében nem emelkedik a mesterségbeli átlagon felül. Típusok helyett schemákat ad; csak a jobboldali négy öreg zsidó alakja érdekes, mint a századvég rembrandti külsőségeket felelevenítő törekvéseinek félnék tünete.

Valamivel későbbi munka a Krisztus feltámadását ábrázoló kép (m. 94 cm, sz. 71 cm, XVIII. tábla), mely hűvösebb színezésével, még inkább általánosításra irányuló formakezelésével, elernyedttelkiségeivel teljesen Füger szellemében fogant éppen úgy, mint Fischernek ugyanilyen tárgyú, szintén késői oltárképe Bécsben, a Szt. Keresztről nevezett templomban («Stiftskirche»).

<sup>19</sup> A művész egyetlen megkapóbb hangsúlyt sem mer alkalmazni, amint általában ez a későbarokk klasszicizmus minden márkáns vonást elvszerűleg kerül. Ez esetben annál érdekesebb a korszellemnek mindent lenyűgöző hatalmát, uniformizáló törekvését látni, mert ugyanennek a művésznek korábbi képein a meggyőző erejű egyéni fantasztikum bőven árad s nem egy színvázlatának mesevilágában Maulbertsch szellemével kongeniálisnak mutatkozik.<sup>20</sup>

Ez adalékok végén — bár szorosan véve nem tartozik az osztrák barokkfestők alkotásainak sorába — megemlítünk egy színvázlatot, mely néhány évvel ezelőtt bécsi művészeti árverésen került napfényre s egy képességeinél fogva minden figyelmet megérdemlő, mindazonáltal mostanáig alig méltatott művészegyéniségre vet világot.<sup>21</sup> A színvázlat (42 × 50 cm) Nepomuki Szt. János megdicsőülését ábrázolja; középen a szent a felhőkön térdenállva, karjait diagonálisan kitérve és elragadtatással feltekintve emelkedik a magasba. Angyalok koszorúja övezi, kik alátekintenek balra, hol Szt. Mihály villáma lecsap a Rossznak hárságára: Sátánra, Halálra és Bűnre. Jobbra ül a cseh királyné. A pozsonyi származású Karl Palcko műve s a művésznek ahhoz a mennyezetfestményéhez készült, melyet mint szász-lengyel udvari festő a drezdai katolikus udvari templom Nepomuk-kápolnijában festett, 1754-ben.<sup>22</sup> Az erőteljes formaadás, a kontrasztokat kedvelő fény- és árnyékvezetés, valamint a mélyen hangolt lilászvörös kolorit által jellemzett freskó egyike ez internacionális művész legkiválóbb alkotásainak.<sup>23</sup>

Pigler Andor.

### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Először közölte *A. Petrovics*: «Belvedere». Forum, 1925. I. S. 120 f., Abb. 3.

<sup>2</sup> Maratti szóban forgó képe jelenleg berlini magántulajdonban van; v. ö. *H. Voss*: Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924. S. 600. Itt Joh. Jacob Frey által készített metszetét közöljük. Érdekes, hogy Maratti viszont az ő mesterének, Andrea Sacchinak ugyanilyen tárgyú kompozíójára nyúlt vissza (jelenleg a római Museo Petrianoban); repr.: *H. Posse*: Der römische Maler Andrea Sachi. Leipzig 1925. S. 57.

<sup>3</sup> Ez utóbbi összefüggésre dr. Hoffmann Edith úrnő, szépművészeti múzeumi igazgató ör volt szíves figyelmemet felhívni. Marattinak ez a festménye, Szt. Balázs és Sebestyén vértanúsága, a XVII. század nyolcvanas éveinek elején a római S. Carlo ai Catinari-templom számára készült s csak később került mai helyére, a genovai Sta Maria di Carignanóba. L.: *H. Voss*: id. m. S. 339, 596.

<sup>4</sup> *J. Klaus*: Martin Altomonte. Wien 1916. S. 21., 43.

<sup>5</sup> *H. Detzel*: Christliche Ikonographie. Bd. II. Freiburg i. B. 1896. S. 551.

<sup>6</sup> V. ö. *H. Hammer*: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Strassburg 1912. S. 325<sup>1</sup>.

<sup>7</sup> *B. De Dominici*: Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani. Ed. 1840—1846. Tom. IV. pag. 132., 416.

<sup>8</sup> Ez utóbbira és a következő két Maulbertsch-képre már A győri



Szt. Ignác-templom és mennyezetképei c. munkámban, Budapest, 1923. 45. old. felhívtam a figyelmet, a nélkül, hogy reprodukciójukat közölhettem volna. Sajnos, ez alkalommal is nem kielégítő felvételekkel kell beérnünk. — V. ö. *H. Leporini*: Die Stilentwicklung der Handzeichnung. Wien, Leipzig 1925. Taf. 274. — Österreichische Kunsttopographie, Bd. V. Fig. 244. és *K. Garzarolli* — *Thurnlackh*: Die Barockausstellung im Museum Joanneum in Graz. Wien, 1924. Nr. 21. képpel.

<sup>9</sup> Pl. S. Ricci, G. A. Pellegrini, M. Altomonte, D. Gran. *Pigler A.*: id. h. 13. old. V. ö. *H. Voss*: S. Riccis Altarbild «Fürbitte für die Seelen im Fegefeuer» und seine Vorstufen. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.» 1922. S. 112.

<sup>10</sup> Katalog des Wiener Barockmuseums. 1923. Nr. 125.: Jupiter neveltetése és Diana a fürdőben. Nr. 129.: Allegorikus jelenet. — Städelches Kunstinstitut, Frankfurt a. Main. Nr. 1622 (nincs a katalógusban): A négy elem.

<sup>11</sup> *O. Benesch*: Maulbertsch; zu den Quellen seines malerischen Stils. «Städel-Jahrbuch» 1924. S. 127 f.

<sup>12</sup> A váci székesegyház épült 1761—1777.

<sup>13</sup> Nachlass Friedrich von Amerling. Dorotheum, Wien, 1916. Nr. 54. Képpel.

<sup>14</sup> *G. Biermann*: Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig 1914. Bd. I. S. 174. *A. Feulner*: Bayerisches Rokoko. München 1923. Abb. 123.

<sup>15</sup> *Pigler A.*: id. h. 15. old.

<sup>16</sup> *Kapossy J.*: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapest 1922. 10. tábla.

<sup>17</sup> Megjegyzendő, hogy fényképen a vázlat színei sokkal sötétebbnek hatnak.

<sup>18</sup> *V. Fischer* magyarországi műveiről I.: *Szendrei—Szentiványi*: Magyar képzőművészek lexikona, I. Budapest 1915. 515. old.

<sup>19</sup> *A. Schnerich*: Wiens Kirchen und Kapellen. Wien 1921. S. 161. *A. Weissenhofer*: Vinzenz Fischer. «Belvedere», 1923. S. 72.

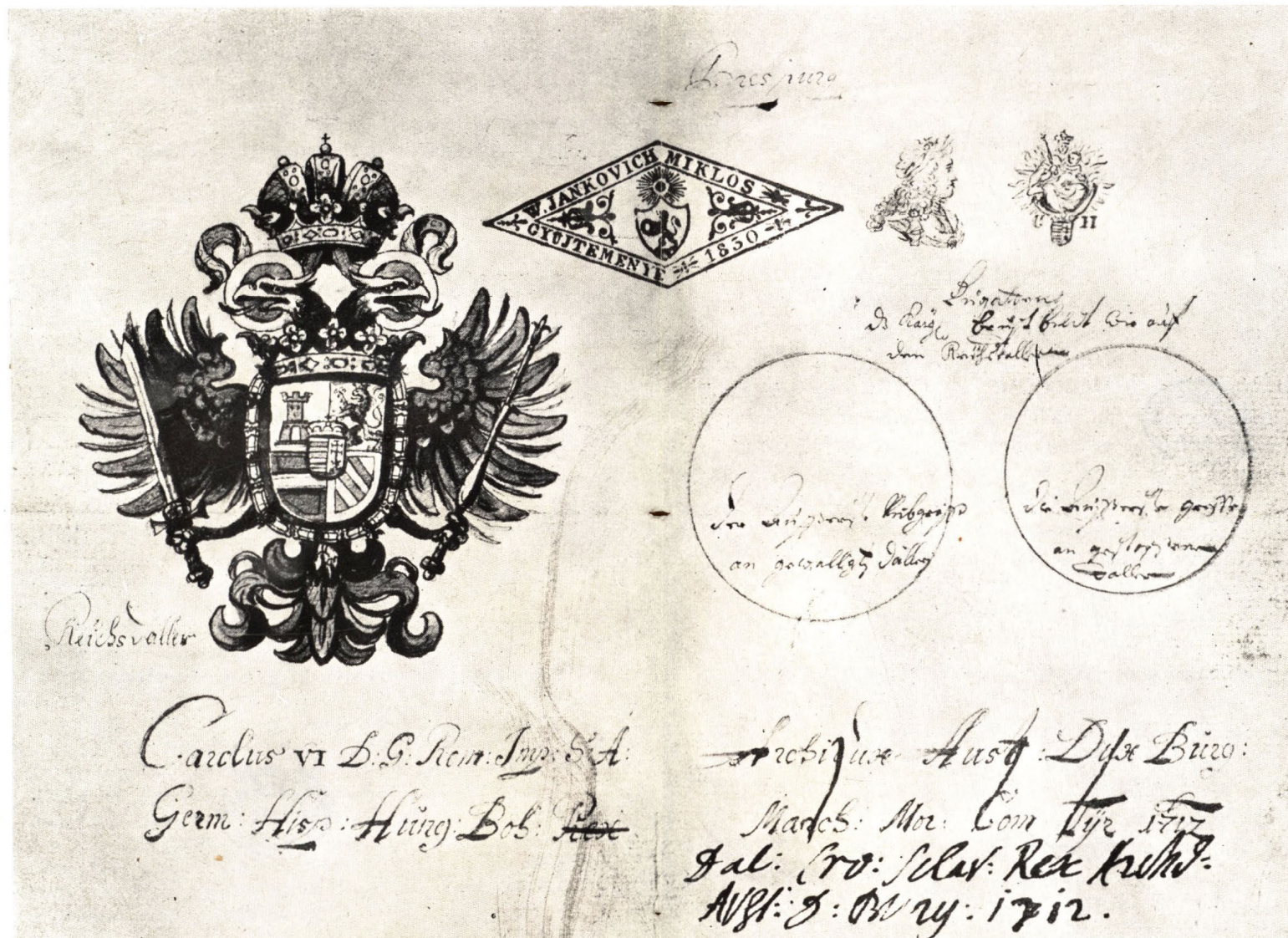
<sup>20</sup> V. ö. a bécsi Barokkmúzeum 159. sz. képével és *K. Garzarolli—Thurnlackh*: id. h. Abb. 16.

<sup>21</sup> Dorotheum, Wien, 1921. 323. Kunstauktion. Nr. 165. képpel; mint «süddeutscher Barockmeister um 1750.»

<sup>22</sup> *C. Gurlitt*: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 27. Dresden 1900. S. 241. — *P. Schumann*: Dresden. («Berühmte Kunststätten» 46.) Leipzig 1922. S. 196.

<sup>23</sup> *C. v. Wurzbach*: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Bd. 21. Wien 1870. S. 224 ff. — A művész egy genialis rajzát, mely a párisi Louvreban van, közli újabban *Louis Demonts* a köv. műben: Le dessin par les grands maîtres. Paris. No. 20.





III. Károly 1712-iki pénzverési rendeletének rajzai.

(Eredeti nagyság.)

Abbildungen der Münzpräge-Verordnung Karl III. aus d. J. 1712.

(Natürliche Grösse.)



